

Kovács Árpád:

ÁBRÁZOLT SZÓ, EPIKAI TÁRGYIASSÁG ÉS A MŰFAJ A NARRATIV

FORMÁBAN

1. A kommunikációelméleten alapuló irodalomértelmezés, a műalkotásfelfogás és a stiluskonceptió evidenciaként kezeli azt a tételt, miszerint a XIX. századi klasszikus realizmus korszaka nagyobb igényeket támasztott a "témával" szemben, s ezért a nyelvi megformálás igénye háttérbe szorult; a műalkotás tematikai szintje másodlagossá zsugorította a "nyelvi-stilisztikai szint" jelentőségét. Ebből pedig arra a következtetésre jut, hogy a XIX. századi realizmus törekvésére mindenekelőtt a "valóság ábrázolása" jellemző. Ebben az összefüggésben tisztázatlan marad: vajon minek az ábrázolására törekedhet a többi irodalmi irányzat? Valószínűleg ezek sem tűzhetnek maguk elé más célt, mint a "valóság ábrázolását". Egészen más kérdés, hogy eközben - tehát a valóság modelljének a megteremtésében - a "tematikai", "nyelvi-stilisztikai" stb. szintek közül az egyes művekben melyik kap uralkodó, és melyik másodlagos szerepet. Ez pedig nem az irányzathoz tartozás alapján dől el, hanem annak alapján, hogy az adott műalkotásnak mi a specifikus tárgya a "valóság" eléggé tág értelmezést megengedő keretein belül.

Ha a nyelvi megformálást úgy fogjuk fel, mint a kifejező eszközök, a stílusalkotó elemek egyik rétegét, szó-szintjét, akkor nyomban felmerül a kérdés, hogy olyan klasszikus realista alkotásokban, mint például Gogol "Egy örült naplója" vagy Dosztojevszkij "Szegény emberek" című regénye vagy Tolsztoj műve a "Kreutzer szónáta", és sorolhatnám tovább - nos, ezen klasszikus realista alkotások esetén vajon nem arról van szó, hogy a "nyelvi-stilisztikai rétegnek" nem másodlagosságáról kell beszélni, hanem éppen ellenkezőleg: teljesen eredeti módon felfokozott kihasználásáról a stílus művé-

szi értéke számára?

Ezek, és az ezekhez hasonló megoldásokról tanuskodó művek poétikai eredetisége abban van, hogy itt az ún. nyelvi megformálás nem a szerző, hanem a hős hatáskörébe került, az elbeszélő főhős illetékességébe. Maga a szerző a nyelvi megformálásában rejlő potenciákat nem a nyelv stilisztikai, hanem poétikai lehetőségeinek kimerítése által kamatoztatja. Azáltal, hogy a beszéd stílusát a hős gondolkodásmódjához igazítja, a gondolkodás "stilusa" által határozza meg - nem pedig a nyelvi kifejezés esztétikai lehetőségeinek fokozása által. Vajon arról van szó, hogy a tematikai szint előtérbe állításával, a gondolkodásmód művészi-nyelvi részletezésével másodlagossá vált a nyelvi-stilisztikai szint jelentősége, vagy ellenkezőleg arról, hogy növekedett esztétikai jelentősége?

Mindez természetesen teljesen független a "valóság-ábrázolás" iránti törekvés vagy hűség fogalmától, mert a művészi forma általános /nemcsak a realizmusra érvényes/ sajátosságaival - funkcionális hűségével függ össze: a mű elemeinek a hősök világában betöltött funkciójával, a hősök és elbeszélők alakjához fűződő hűségével, nem pedig a visszatükrözött valóság, a történelmi lét iránti hűségével. A további zavar elkerülése végett ajánlatosnak látszik megkülönböztetni a művész ábrázolás tárgyát /a fiktív világot/ és a visszatükrözés tárgyát /a művön kívüli világot/.

A prózai műalkotásban az a szint, amelyet "tematikainak" szoktak nevezni végülis kétféle stílusalkotó elemből tevődik össze: az ábrázolt szó és az ábrázolt tárgyiasságok elemeiből.

Nyilvánvaló, hogy az ábrázolt szó - az ábrázolt tárgyakhoz, mozgásokhoz, gesztusokhoz hasonlóan - az epikus prózában mindig valamely alak tartományába tartozik, és "hűség" is annak alapján ítéljük meg, hogy mennyire felel meg

funkcionálisan az adott alak - egy hős, egy elbeszélő - strukturájának. Ahol ez a "hűség", ez a megfelelés csorbát szenved, ott szoktunk a művészség, az esztétikai érték - régebbi szóhasználattal "tartalom-forma egység" - megsértéséről beszélni, esetleg az író szubjektivizmusának "beavatkozását" emlegetni. A hős beszédének nyelvi megformálása, mondjuk egy monológ nem adekvát, a hős gondolkodásmódjától eltérő vagy azzal ellentétes ábrázolása esetén például szócsőretorikáról. Ilyenkor a hős beszédének a megformálása nem funkcionális hűségről, tehát nem gondolkodásmódjához igazodó kezeléséről, hanem a szerző ideológiai, morális vagy intellektuális szándékához való hűségről /a szerző nem esztétikai információjának kifejezéséről/ van szó a valóság esztétikai modelljén belül. Ennek mértéke, megengedhetősége esetenként külön elbírálást igényel.

Az emberi individualitás egyszeri, megismételhetetlen jegyei, - a maguk egymásmellettiségében és egymásutániségében /tér-idő rendszerében/ - az ábrázolt tárgyiasságok sokasága révén identifikálják a hős alakját, miközben a hős már ezen tér-idő síkban történő azonosítása első fázisában is /pl. expozíció/ olyan beszédaktusok alanyaként szerepel, amelyek egy teljes alak teljes világfelfogását fejezik ki, jöllehet a beszédaktus alanya ebben az első fázisban még fölöttébb töredékes, csak néhány individuális jegy alapján azonosítható alakja. Ráadásul ez a néhány meghatározás sem végleges, legalábbis nem maradéktalanul az. Tudniillik, közülük néhány valóban végleges, s így létmódját képezi vagy jellemzi, de számtalan más meghatározás csak "idegen szó" e létmódról vagy csupán annak ürügyén.

Itt mármost bizonyos feszültség keletkezik a beszédaktus teljesértékű azonossága és a szereplő alakjának töredékes létmódja között. Vajon nem ez a feszültség hozza létre és táplálja mindvégig az olvasói "beállítódást", a befogadó intellektuális kósztenlétét, elvárását? Ebben a szakaszban az olvasó még szemlélődésre van ítélve, s csak egy bizo-

nyos ponton túl kezd gondolkodni, ennek következményeként "visszalapozni" és "előrefutni" a szövegben, ami kétségkívül csak azzal magyarázható, hogy újra kell azonosítani azt a denotátum-sort, amelyen a szöveg végigvezette. Így tisztázhatja ui., hogy mi az, ami ténylegesen az alak tartománya, s mi, amit csak neki tulajdonítanak /más hősök, elbeszélő/. Kezdi kibogozni a hősről szóló kijelentések és a hős önmagára vonatkozó kijelentései szövevényéből azokat a "töredékeket", amelyek objektíve - a szerző művészi szándékának megfelelően - képviselik vagy helyettesítik az alakot a cselekmény meghatározott időpontjában. Mert csak ezek a "töredékek", ábrázolt tárgyiasságok /tettek, gesztusok/ képviselik diszkrét állapotában az alak egészét mint poétikai kódrendszert. A regény műfaja szempontjából az egyik legfontosabb diszkrét sort az ábrázolt tárgyiasságok szintjén a "szimptómák" képezik.

A szimptómák - jelzésszerű "jelek", utalnak egy új funkció kialakulására; új funkció, új szabályszerűség keletkezésének tüneteként is meghatározhatjuk. Ennek magyarázata az, hogy rendszeren kívüli, szövegen kívüli tényezők. Miért? Azért, mert a prózai műalkotás hőse számára nincs teljes tárgyuk és innen teljes jelentésük. Ez a jelentés keletkezésben van - és csak a szerző számára kész, aki már befejezte alkotását. Az olvasó a hőssel /ill. elbeszélővel/ együtt halad azon az úton e jelentés /jelentéstöbblet/felé, amelyen őket az írói teleológia végigvezeti. Csakhogy míg az olvasó-befogadó tevékenysége intellektuális praxis, a hősé /néha az elbeszélő is/ - egzisztenciális, itt az ő bőrére megy a játékma.

De ha a szimptómák az említett értelemben keletkezésben lévő jelentés "jelei", tünetei, akkor maga a jelentés viszony, jel és jelentés /ábrázolt szó és ábrázolt tárgyiasság/ viszonya sem végleges, egyezményes, sőt egy ilyen egyezményes viszony felszámolása. Ami egyet jelent a denotátum-viszony előtérbe kerülésével a művészi modellteremtés, alkotás-megismerés-

értékelés aktusában.

A teljes "szöveg" pl. a regényben: a hős sorsa, ill. a sorsalakító törvényszerűségek /normák, szabályok/ tudatosításának foka. Ez a tudatossági fok olyan mértékben válik megközelíthetővé, olyan fokon lehetséges, amilyen mértékben közeledik a hős cselekedeteinek sorát lezáró /visszafordíthatatlanná tévő, jóvátehetetlenné változtató/ motivum vagy esemény felé. Mert egzisztenciális ez a viszony - hát megsejthető a hős számára az a szabályszerűség, amely újra meg újra "igazolódik" az egyes cselekedetek azonos lényegű következményében, eredményében.

A szabályszerűség - igen, de nem annak konkrét létformában való realizálódása, a záróesemény "hogyanja". A felismert vagy megsejtett szabályszerűség nem meríti ki tehát a művészi jelentést, hisz nem foglalhatja magában azt a többletet, amely a megvalósulás formáiban rejlik.

Azt nem felejtethjük el ui., hogy a tér kialakult szituációjának a fenti értelemben vett "faggatása" - a denotátumok sorában bizonyos tünete-szerűségek, szimptomák kiválasztása és kontrollálása - nem intellektuális szinten /dialóg, monológ/ releváns a regényben, hanem csak a hős egzisztenciális létének síkján az.

2. Az ábrázolt tárgyiasságok révén /a prózai szó által jelzett tárgyról/, annak elemeiről beszélünk/ a szerző azokat a feltételeket rögzíti és részletezi, elemzi és általánosítja, amelyek fennállása esetén szükséges /vagy szükség-szerű/ egy ilyen jelentés-viszony /funkció/ megteremtődése. A prózában valójában nem az ideológiai jelentés romantikus kritikájáról és általános ideológiaellenességről van szó, és nem is az ideológiák egyedi megnyilvánulásának dialógikus megértéséről, hanem azoknak az ontológiai lehetőségeknek az általánosításáról, azoknak a történelmileg mindig konkrét emberi viszonyoknak, korlátoknak és lehetőségeknek a generalizálásáról, amelyek fennállása esetén egy ilyen

jelentés viszony és a jelentésszólamok ilyen kontextusa szükségképpen kialakul.

Az epikus próza valójában azt a szükségszerűséget modellálja, amely a szó és a jelzett tárgy között fennálló gnoszeológiai kapcsolat, egy viszonylag tartós egyezményes összefüggés megszűnését, megingását vagy széthullását idézi elő, azaz társadalmi érvényességének problematikusságát jelzi. A poétikai kód az epikai műalkotásban mindig egyfajta transzformációra épül mind a "jelölés", "modellálás", "kódolás", mind a "dekódolás", úgy az alkotás, mint a befogadás oldalán. Ez a transzformáció, ez a strukturális eltolódás magában a jelentés viszonyban, a jel konvencionális funkciójában, annak átalakulásában, újrendeződésében jelentkezik - a denotátum-viszony fokozottabb előtérbe kerülése eredményeképpen.

A denotátum-viszony motivált kapcsolat "jelentő" és "jelentett", vagy a kifejezés és a tartalom síkja között: az ábrázolt szót is, meg az ábrázolt szó létrejöttének körülményeit is rögzíti, részletezi, "motiválja". A poétikai jelentő a prózában több elsődleges jelből áll össze, s azok tagolják, felbontják, részletezik /megkérdőjelezik/ "jelentő" és "jelentett" egyezményes viszonyát.

A próza tehát nemcsak az egyedi beszéd jelentésszólamait "ábrázolja" egymással való dialógikus viszonyukban, egymásra figyelő és reagáló polifónikus magatartásuk formájában - azaz nemcsak a jelentések egymáshoz való viszonyát modellálja - hanem magát az egyes jelentés-viszonyok /funkciók/ keletkezését is.

Dosztojevszkijnál például nemcsak azt a kettős jelentést, belső "kétszólamuságot" hordozza az ábrázolt beszéd, amelyet az egyik szereplő beszédének megformálása /ábrázolása/ során egy másik /ill. több más/ szereplő eltérő véleménye "idegen szólama" vált ki, hanem azt a jelzett tárgyat /ábrázolt tár-

gyiasságot és szituációt/ is modellálja, amely elsődlegesen kiváltja az egymással ekvivalenciában vagy oppozícióban tárgyasult jelentésszólamokat, azaz magát ezt a jelentés-viszonyt. A jelentésszólamok monológikus, dialógikus, polifónikus, stb. kapcsolatba kerülhetnek egymással /de természetesen sohasem a szerzővel/.

A szemantikai viszony szempontjából a szó a prózában megőrzi az egyedi beszéd világnézeti sajátosságát, ideológiai természetét. Költői természetét, poétikai kódteremtő sajátosságát nem egy dialógikus kontextusban való ábrázolása szüli, hanem emellett és ezen túl egy denotátum-viszonyba kapcsoltsága. Az ábrázolt szó, az ideológiai telítettségű egyedi beszéd denotátum-viszonyba kapcsolódásának formáival foglalkozik /kell hogy foglalkozzon/ az irodalomtudomány határain belül illetékes retorika.

De az epikus tárgyiasságok művészi rendszere csak egy bizonyos aspektusból láttatja az ábrázolt világot, az "élettények" sajátos szelekciójáról, és ennek megfelelő szerzői érdeklődésről tanuskodik. Ebben természetesen az alkotó, létmodelláló szubjektivitás jut kifejezésre, amelynek ontológiai alapjairól külön kell szólni.

Az író alkotó szubjektivitása nem azonos szellemi orientációjával, világnézetével. A szellemi orientáció mint világnézeti előfeltevés persze megelőzi az alkotás aktusát, de ez azt is jelenti, hogy egyben megelőzi a művészi megismerés tárgyának - pontosabban specifikus objektumának - a létrehozását. A szellemi orientációból fakadó válaszok közvetkezésképpen megelőzik azoknak az objektív - társadalmilag érvényes - szükségleteknek a megismerését, tudatosítását és reprodukálását, amelyek csak az alkotás /mint sajátos művészi gondolkodás/ során és eredményeképpen jöhetnek létre.

Nem indokolt tehát egy síkban vizsgálni egy művésznél a valóságról alkotott "teoretikus modelljét" és a műal-

kotásban megteremtett "művészi modelljét", s az elsőt nem tekinthetjük a második preszuppozíciójának, mint ahogy a második sem redukciója az elsőnek. A műalkotás sajátos költői gondolatsor síkján, az előző műalkotásban, ill. az irodalmi tradícióban kell keresni. Ezen a ponton a műcentrikus megközelítésnek át kell adnia a helyét az életműre, irányzatra, műfajtipológiára irányuló kontextus szemléletnek. Ebben az összefüggésben kell újra felvetnünk az ábrázolt szóról az epikus tárgyiasságról és a művészi gondolkodásról eddig kifejtett elképzelésünket.

A narratív formában a szó mint jel nem a "valóságot" jelöli, a szó denotátuma nem a konkrét történelmi valóság reallitása, hanem annak "ontológiai vetülete", egy fiktív valóság, az alakok ábrázolt világa. Mármint ezek az ábrázolt alakok és tárgyak lesznek jelrendszerre a prózai műalkotásban.

De az epikus próza lényege ezzel nem merül ki; nemcsak a szó által jelölt tárgyak képezik az ábrázolás objektumát, de ez az elsődleges jelölő, a szó maga is az ábrázolás objektumává válik. A szó tehát itt egyszerre jelölő is meg jelölt is. A szerző számára mind az első, mind a második jelölés, ábrázolás objektuma, és egyúttal a művészi modellálás /alkotás, megismerés, értékelés/ eszköze. S végül, mind az egyik, mind a másik műveinek stilusalkotó elemei közé tartozik.

Mit jelent az, hogy a szó is az ábrázolás tárgyát képezi? Ez annyit jelent, hogy a szó mint denotátum és nemcsak mint jelrendszer funkcionál az epikus prózában. A szó mint denotátum - ez még annyit jelent, hogy a "kifejezés síkjához" is tartozik - mint tárgyakat jelölő szó, meg a "tematikai síkhoz" is - mint valamely hős /vagy elbeszélő/ beszédeként, jellemző megnyilatkozásaként ábrázolt szó.

A szó mint denotátum feltételez tehát egy olyan plusz jelentést, amely nem nyelvi eredetű, s következésképpen nem jelölhető szavakkal. Ez a többlet a konkrét törté-



nelmi valóság ama ontológiai aspektusában adott, melyet csak az irodalmi műalkotás fiktív világa állíthat elénk. A történelmi valóság ontológiai aspektusának, művészileg újraalkotott /megismert és megítélt/ vetületének jellemző jegyei között a beszéd csupán egy, bár sokrétű mozzanat, amely a fiktív világ elemei között helyt kap. Ennek jelölését az író a művészi alkotás, megismerés és értékelés során hajtja végre, s mint e folyamat - tehát az alkotó-megismerő-értékelő tevékenység - objektivációját tárja elénk.

Az alkotó, teremtő, értékelő művészi praxis objektivációjaként értelmezett "jelölés" nem más, mint a kiválasztásra kerülő valóságaspektusban felbukkanó "jelentéslehetőségek" /más gondolati formában, jelrendszerben elsajátításra, feldolgozásra nem került és nem alkalmas megismerési lehetőségek/ megnevezése a valóságból vett elemek, az adott aspektusra jellemző jegyek kiválasztása és jelrendszerré alkotása közben.

A legfontosabb kérdés itt az az alkotó-megismerő-értékelő par excellence költői, "művészi gondolkodás", amelynek során és eredményeképpen a valóság által "felkinált" elemek /tárgyak, mozgások, tettek, magatartások, gesztusok, beszédformák/ jelentést hordozó elemekké, jeltárgyakká alakulnak át, s mint ábrázolt szavak és ábrázolt tárgyiasságok rögzítik a műalkotás strukturájában ezt az alkotó-megismerő-értékelő művészi praxist, mint költői gondolati formát.

A par excellence művészi érdeklődés épp arra figyelmes, hogy maga a valóság "kiválasztja", pontosabban ahogy kiválasztódik benne és aspektust teremt a költői szemléletet mozgósítva bizonyos elemek viszonylagosan tartós előfordulása, visszatérése, tűnetszerű ismétlődése. Olyanoké, melyek korábban /előző mű időszak/ esetleg nem voltak jellemzőek. Jellemzővé válik tehát bizonyos jellemző jegyek tartós előfordulása, amely kiváltja az új műalkotás legpriméresebb alapötletét, az első, művészileg dimenziánált elgondolást. De itt még a költő szellemi orientációja, köznapis és ideológiai

gondolkodása, amely jobban kötődik a tradíciókhoz, a kor uralkodó szellemi hangulatához /osztály, réteg, csoport és magánélőítéleteihez/, nem azonnal engedi át a teret a tisztán művészi gondolkodásnak. Itt szükségképpen egy korábbi ismeret- és igazságszint alapján történik ezeknek a korábban nem tapasztalt jelenségeknek, ezeknek a furcsa, rendhagyó tüneteknek az értelmezése és értékelése. Ezekből a tünetekből jelrendszert alkotva - a munka egy következő fázisán - egyben megragadja ennek a furcsaságnak, a jellemző jegyeit, a véletlennek tűnőben - az ismétlődőt, a rendhagyóban a szükségszerűt. De egyuttal átmenti művébe, reprodukálja azt az aspektust is, amelyből szemlélve, értelmezve és értékelve az ábrázolt világ rendhagyó, furcsa, érthetetlen: az intellektuális, morális, ideológiai és más lehetséges gnoszeológiai viszonyulásokat ahhoz a praxishoz, amely a maga közvetlenségében - és nem a jelrendszerek által már közvetített formájában - képezi a művészet sajátos tárgyát. E tekintetben még a nyelvi rendszer közvetítései sem képeznek kivételt - még az irodalomban sem. Ellenkezőleg: a próza éppenséggel modellel a nyelvi közvetítésben rejlő lehetőségeket és korlátokat, valamint e lehetőségek és korlátok határait megszabó, szabályozó praxis formáit is.

Az említett megközelítésmódoknak, az adott korban lehetséges intellektuális, morális, ideológiai magatartásoknak a prózai műalkotásban természetesen hordozója van: egy-egy szereplő, hős vagy narrátor. És természetesen az író eme szereplők, hősök vagy narrátorok 'ill. egyetlen narrátor/ jellemző beszédét is megalkotja. Így lesz a szó a prózai műalkotásban az ábrázolás tárgya, tehát olyasvalami, ami nem merítheti ki a költőileg tettenért valóság ontológiai aspektusát, nem adekvát annak szerkezetével, nem lehet annak a nyelve: nem a valóság igaz nyelve, csupán egyik igazságának a nyelve.

3. Hogyan működik mármint egy olyan szöveg, melynek jelrendszere, nyelve az ábrázolt szó és ábrázolt tárgyiasság megteremtése során jött létre? Hogyan szabályozhatná a jelen-

tés a jel használatának módját, amikor ez a jel még nem is létezik, csak az a denotátum létezik, az a valóságaspektus amely mozgósítja, érdekeltté teszi az alkotót abban, hogy művészete nyelvén azt megnevezze, adekvát jelrendszerét megteremtve jelentését kifejezze, azaz a jelek alkalmazásának szabályát maga is megtalálja?

Az ábrázolt szó, mint mondtuk, anyagi hordozót feltételez: egy szereplőt, egy elbeszélőt. A prózairó tehát a szót úgy alkalmazza, mint "valakinek a szavát" - az elbeszélő és az alakok beszédét, azaz mint a prózanyelv nem diszkrét mozzanatát. Ugyanakkor úgy is, mint az adott jelrendszer /a műalkotás/ egy adott időpontban/ a cselekmény meghatározott pontján/ megnyilvánuló diszkrét állapotát, mely állapot eltérése egy másik állapottól megfigyelhető kívülről.

De az író ábrázolhat ilyen megfigyelőt - a fiktív világ szemlélőjét - maga is. Léteznek olyan elbeszélők, akik az ábrázolt világon kívül helyezkednek el és megfigyelhetik az említett eltéréseket, miközben az író nemcsak az ábrázolt világot, de a világhoz való külső megfigyelő intellektuális viszonyát is modellálhatja. Mondanunk sem kell, hogy ilyenkor az ábrázolt világ szerzői és elbeszélői értékelése szükségképpen szétválik, és természetesen a szereplők értékelő magatartását illetően is megkülönböztetést igényel.

A fiktív elbeszélő esetén az aktuális ítéletekből alakul ki az elbeszélő intellektuális horizontja, a narrátor beszéde mint ábrázolt szó. S bár alakja nem tárgyiasul a műalkotás terében, nem identifikálódik ábrázolt tárgyiasságok révén, mégis úgy áll a dolog, hogy ezt a teret, a narratív ábrázolás tárgyát érintő megnyilatkozásai - bizonyos ismétlődés nyomán - lehetővé teszik, hogy morfológiailag megragadjuk "alakját", szellemi magatartását, erkölcsi arculatát.

De fontosabb most, hogy megállapítsuk egy ilyen fiktív alakként tételezett elbeszélő poétikai funkcióját. Mindekelőtt azokra a cselekményrésekre gondolunk, amelyek annak

eredményeként jöhetnek létre, hogy a szerző az elbeszélő látóköréből kirekeszti az események bizonyos hányadát, vagy szakaszát, miközben a főhősök sorsára és tudatára, gondolkodásmódjára nézve ezek az események perdöntő jelentőséggel bírnak. S így a továbbiakban a főhősök sorsa és tudata, külső és belső epikus mozgása síkján állítja helyre a szerző ezt a "hiányt". A hős belső monológjai egyfajta többletként tükrözik ezt a tényállást annak az eseményhalmaznak szellemi tapasztalata alapján, amely az elbeszélő számára mint hiány, az olvasó számára pedig jelentéssel bíró hiánystruktúráként tudatosul.

A hős belső beszédét dialogizáló tényező az a szituációmegoldásokban adott nézőpont, amely az adott helyzet kimenetelét a cselekmény zárásával és a hős ott záruló sorsával rimelteti össze szemantikailag. Másként szólva: a műfaji szintagmát a szituáció megoldása a műfaj makrostrukturájába /a sors értelmi strukturájába/ kapcsolja. Ha ezt a makrostrukturát úgy képzeljük el, mint a cselekményben tárgyasuló szituációsort, akkor nyilvánvaló, hogy a szituációk megoldása biztosíthatja a cselekmény kompozicionális szegmentálásának műfajilag differenciált feltételeit. S amikor a hős belső monológjában kiválasztódik az a motivumsor, amely a szituáció megoldását készíti elő /retardáló motivumok/, vagyis amikor a hős belső tevékenységében megjelenik a tett hovaforrásának megsejtése, gyakorlatilag a legmélyebb értelmi szintnek, a mű alapkódjainak megragadásáról beszélhetünk.

De az elbeszélő számára ez a motivumsor nem teljes, hiányos; ebből fakadóan a hős belső dialógusának vagy monológjának "narratív töltése" mind informatív, mind szemantikai értelemben gazdagabb, mint az elbeszélő szavának "narrativitása". Ezért indokolt a narrációt mint az elbeszélő epikán belüli egyik poétikai funkciót elhatárolni az elbeszélő költészet fogalmától, melynek formai rendszerében a narráció mellett találjuk a leírást, a dialógust és monológot, tehát az ábrázolt szót, valamint a szó ábrázoló funkciójából fakadóan: az elbeszélő és a hősök külső és belső cselekedeteit, alakjuk

pszichológiai és téridőbeli szélességét.

Poétikailag jól hasznosítható következtetésekre ad alkalmat például Dosztojevszkij két híres regénye "A félkegyelmű" és az "Ördögök". Ezekben ugyanis a fiktív narrátor és a perszifikált elbeszélő poétikai és esztétikai funkciójának klasszikus példája áll előttünk. A dolog már csak azért is figyelmet érdemel, mert jórészt épp ezeknek a funkcióknak a szem elől tévesztése okozta - s okozza még ma is - e két regény értelmezése körül keletkezett zűrzavart.

Az a különbség, amely az "Ördögök" elbeszélőjét "A félkegyelmű"-étől elválasztja, nem merül ki a perszifikáltság fokában. Lényegesebb kérdés az, hogy milyen lehetőségeket rejt magában a perszifikáltság foka az epikus feltételek, többlet-formák létrehozásában.

A szerzői elbeszélés gyakorlatilag végtelen lehetőségeket rejt magában, amint azt a "Bűn és bűnhődés" is tanúsítja.

Egy fiktív elbeszélő - aki tehát mint "A félkegyelmű"-ben csak intellektuális arculattal rendelkezik, de ezen a szinten meghatározottsága konzekvens - ugyan nem teljesen szabad, független a modell tér-idő törvényeitől, de azon belül szabadsága elég jelentős. Az egyik leglényegesebb ilyen szabadság-feltételeesség az, hogy jóllehet "külső szemlélője" csupán az eseményeknek, ennek ellenére szemlélője és szövegezője lehet a szereplők belső életének is, akárcsak az autoritárius narrátor Tolsztoj nagyregényeiben. Azzal a különbséggel, hogy a tolsztoji regények narrátora elbeszélése során nemcsak közvetíti a hősök belső, lelki folyamatait, de lépten-nyomon értékeli is. Dosztojevszkijnél az elbeszélő nem lehet a belső monológ vagy dialógus szemantikájának olyan szinten értelmezője, megismerője és értékelője, mint ez a tolsztoji elbeszélő, aki mindenekelőtt etikailag állandóan korrigálja a monológizáló hős szemléletét. Nem lehet olyan intellektuális ille-

tékessége - s ez most már Dosztojevszkij regények általános sajátossága - amely akár csak e monologizáló hős tudatszintjéig is felér. Ez persze nem korlátozza abban, hogy közvetítője legyen mindannak, ami a belső monologizálás közben a hős látókörében lezajlik; sőt, inkább előfeltétele annak. Ez a nem teljes illetékességű narratív jelenlét a belső monológ szövegében le is csapódik abban, hogy a hős lelki aktusait csak részben - kis részben - fedezi belső beszédaktusai, szavai, jórészt azonban a narrátor szavai, elsősorban az ún. szabad függő beszéd formái meritik ki.

Ami pedig a teljesen perszonifikált elbeszélő lehetőségeit illeti, akinek alakja nemcsak intellektuális, belső cselekvéstörvények által szabályozott, hanem/legalábbis bizonyos fokig/ a tér-idő törvényszerűségek által is, tehát aki fő vagy mellékszereplőként tölti be a narrátor funkciót, nos, ez az elbeszélő végletesebben ki van szolgáltatva a tényeknek, az eseményeknek, melyeknek csak "krónikásaként" állithatja be magát, de sohasem "költőjeként".

A fiktív elbeszélő - mivel kívül áll az ábrázolt világon - megkülönböztetheti az "ábrázolt világot" a "valóságtól"; maga módján mégis csak összehasonlíthatja, tudatosíthatja "fikció" és "realitás" másletét.

Az "Ördögök" teljesen perszonifikált elbeszélőjének minden "fiktív" tény, mely az ábrázolt világból számára hozzáférhető, fontos "dokumentum" az ő "krónikájához". Ő a történetíró szerepét tölti be, a szerző pedig általa egyfajta "történetírót" ábrázol, az empirikus tények tisztelőjét. De ez a perszonifikált elbeszélő csak azt rögzítheti naturalista krónikájában, aminek "szemtanuja" vagy "fültanuja" volt, ill. lehetett. A "szemtanu" szerepében végtelen szabadságot enged meg neki a szerző, fantasztikus feloldást a tér-idő törvények alól; egyszerre több helyen tud jelen lenni, nincsenek térbeli akadályok számára, mindent végignézhet, ami kívülről látható. Csak éppen azt nem "nézheti végig" - eltérően "A félkegyelmű" fiktív elbeszélőjétől - ami a hősök

belső életében, látókörében lezajlik. Ő az abszolút "külső szemlélő", aki sosem válhat a hősök lelki életének megfigyelőjévé. Ennek ui. az volna a feltétele, hogy ne legyen téridő alakja, hogy fiktiiv legyen epikus létmódja.

Mindez látszólag egy többlet-forma, egy feltételelességtöbblet lehetőségétől fosztja meg a szerzőt: attól, hogy narrátora beleláthasson a hősök "fejébe", "lelkébe", "szívébe". S ez valóban így is lenne, ha a szerző művészi feladatai épp nem azt követelnék, szabnák meg, hogy csak maguk a hősök és kizárólag külső aktusaik által fejezhessék ki azt, ami bennük zajlik, pontosabban, hogy a befogadót olyan intellektuális tevékenységre kényszerítse, erőfeszítésre ösztönözze, amely meg tudja találni a külső cselekedetek, gesztusok, mimikák által eltakart, rejtegetett, maszkba vagy szerepbe öltöztetett lényegüket. Ez az egyik oldala a dolognak, amely a befogadásra vonatkozik. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a hősök ilyen implicit önkifejezési formáit előtérbe állító feladat nem önkényes, hanem magának az ábrázolási tárgy lényeges jellemző vonásainak alkotó megítéléséből - s az ennek megfelelő kiválasztásból és tipizációból - fakad.

4. A szó művészete nemcsak világmodellt ad, hanem azt is modellálja, hogy melyek a határai és melyek a módjai a megismerésnek, hogy milyenek az ember lehetőségei és milyen árat fizet e lehetőségek faggatásáért.

A hátráltató motivumok révén a prózában például egyes jelenségek olyan intenzív felhalmozódása is modellálható /az irodalmi gondolkodás meghatározott fokán/, hogy e felhalmozódás ismétlődő tapasztalata nagyon szűk időkereteken belül végzi körforgását - és akkor mintegy ontológiai indítékul szolgál az ismétlődés strukturájának felismeréséhez.

Igy azok az ábrázolt tárgyiasságok, amelyek révén a költő az un. hátráltató motivumokat művében konkrétizálja, a cselekmény bizonyos pontján a hős térszituációjából oly módon

kerülnek kiemelésre, kiválasztódásra, hogy a térből "átvándorolnak" a hős tudatába, látókörébe, a külső cselekmény sikjéről a belső cselekmény sikjára. S itt asszociációs, majd oksági és teleológiai sorokat hoznak működésbe: egyrészt a megtörtént események közül is kiválasztva a jelenidejű eseménnyel rokon jegyeket, másrészt a bekövetkező események "logikájára", strukturájára vonatkozóan. Vagyis a majdan bekövetkező cselekedetek "funkciójára", jelentésére, törvényszerűségére, hovaforrására vonatkozóan.

Míg az ábrázolt tárgyiasságok a cselekmény tereként funkcionálnak, tehát szituációkat tárgyasítanak, szerepük kettős: előbb cselekvésre késztetik a hőst, majd a cselekvés elvetélését konkretizálják. Ezt a kéttagu narrémát a regény műfaji mikrostrukturájának, műfajilag differenciált, ismétlődő epikus szintagmájának nevezhetjük.

Amikor, a fentemlitett ismétlődés felgyorsulása, az előfordulás szűk időkeretekbe szorulása miatt, a regényíró a hátráltató motivumként ábrázolt tárgyiasságokra fordíthatja hőse figyelmét /pl. cselekvése hovaforrásának lehetőségére/, akkor ez az intenzív ismétlődés a hős látókörébe tolja a cselekvés elvetélését előrejelző tárgyiasságokat. S akkor a cselekmény terének eme tárgyiasságait az elbeszélés /az elbeszélő szava/ a hős látásán keresztül, e nézőpontnak megfelelően konkretizálja, mint a hős tudatának tartalmát. Mivel pedig ezek a tárgyiasságok előbb asszociatív kapcsolatokat teremtenek bizonyos korábbi eseményekkel és tárgyakkal, majd egyfajta oksági és teleológiai strukturát sugallanak a hősnek, a külső cselekmény elemeiből a hős belső cselekményének /belső monológjának/ elemeivé alakulnak át. A hangsúly itt magán ezen az átalakuláson van - legalábbis a regényben. Egyébként ezzel magyarázható az ujkori regény - kisebb mértékben a középkori és görög regény - szembetűnő pszichologizáltsága.

De amint a külső történés a belső történés sikjára emelkedik, amint tehát a hős megsejti e történés irányultságát, a sejtés "jelentése" dialógusba lép a hős uralkodó eszméiségé-



vel, ideológiájával, majd konfliktus keletkezik a hős világnézetében uralkodó "jelrendszer" /ideológia/ és a sejtéseiből fokozatosan kialakuló, vagy kialakulni akaró új "jelrendszer", a létszimptomák között.

A regényi belső monológ ennek a "dialógusnak" és ennek a "konfliktusnak", valamint a konfliktus megoldását jelző, előlegező retrospekciónak az epikus modellje. "Legfelső" síkján a hős ideológiai nézeteit tárgyasító beszéd /az ábrázolt szó/ helyezkedik el, ez "alatt" a hátráltató motivumokat megjelenítő elbeszélő szava /az ábrázolt tárgyaságok/, "legmélyebben" pedig a hős pszichológiai reakcióit konfliktizáló elbeszélő szó. Itt minden, ami felidézésre, ábrázolásra, kifejezésre kerül a hős látóköre belül helyezkedik el, és a hős nézőpontjainak - ideológiai és pszichológiai látásának - megfelelően történik. A hátráltató motivumok, mint a hős eszmélésének ontológiai indítékai, "pszichológiai rálátást", előérzetet, sejtést inspirálnak - de nem a hős belső dialógusa, konfliktusa vonatkozásában, hanem a cselekmény külső terében /a monologizálással szinkronban működő/ események kimenetele, a hős ábrázolt szituációjának megoldása vonatkozásában.

A belső dialógus épp arra épül, hogy ideológiai szinten a hős ezt a megoldást tagadja, pszichológiai síkon pedig /tehát a hátráltató motivumokra való reakciók síkján/ minduntalan újra rádőbben az események lehetséges kimenetelére. De ez a belső dialógus nem stagnál, nem ismétlődik változatlanul, benne lassu eltolódás a strukturáló elv: a belső dialógus-szerkezettől a belső monológ szerkezete felé. Ez az eltolódás - mely egyben a szerző végső szándékának, az alakítás műfaji elvének tekintendő - izomorf azzal a folyamattal, amely egyfelől a külső cselekmény belsővé, gondolkodássá válása szintjén zajlik, másfelől pedig a hős külső cselekvésének eredményét, az adott eseménysor kimenetelét, a szituáció megoldását készíti elő, ill. a szituáció megoldásához vezet.

A regényhős műfaji sajátossága nem merül ki az "ábrázolt szó", az ideológiai dialógusok és konfliktusok síkján, hanem létszerű konfliktusok jelentéseit is magában foglalja; a regényíró az ábrázolt tárgyiasságok révén modellálja is ezeket a létszerű konfliktusokat: és továbbá, nem merül ki lényege eme ábrázolt tárgyiasságok funkciójának pusztán retardáló motivumként való felhasználásával sem. Mint ahogy ezek a tárgyiasságok egyfelől nem a szerzői pátozsy jegyében nyomtatékosított cselekményvezetést szolgálják, másfelől pedig nem is részleteik realizmusa révén szolgálják a regényi cselekmény /és gondolkodás/ objektivitását, egyéni tett és társadalmi sors strukturális-történelmi összefüggésének feltárását. Itt nem a részletek történelmi konkrétága, "hűsége" a fontos, szemben a tragédiáhős személyének történetiségével /"szükségyszerű anakronizmus" tétele/.

Egyéni tett és a személyiség sorsának társadalmi aspektusa, szociális értelme között egészében és közvetlenségében nem az epikus cselekmény érzékletés megjelenítése közvetít, hanem az epikus cselekmény műfaji meghatározottsága: ez a műfaji meghatározottság a szituációmegoldások síkján tárgyolt cselekmény strukturájában, azaz a cselekménykompozíció logikájában, a szituációsor teleológiájában adott.

Az epikus cselekmény elemei - az ábrázolt tárgyiasságok - mint elemi jelentéshordozó egységek ugyancsak az egyes szituációk kontextusába illeszkedve kapják meg műfaji jelentőségüket; ott, ahol a műfaji jelentés a legkristályosabban nyilvánul meg: az egyéni tettek a szituáció megoldása általi minősítésében.

Az ábrázolt tárgyiasságok, mint a hős epikus létmódjának részletei, s egyuttal az epikus cselekmény narratív megjelenítésének elemei, természetesen, nem "realizmusuk" és "totalitásuk" közvetlenségével, naturalizmusával, hanem magasfoku strukturáltságuk révén képesek eszméltetni az olvasót egyéni cselekvés és társadalmi sors összefüggését illetően.

A retardáló motivumként működő epikus tárgyiasságok valójában nemcsak "hátráltatásként", de "eszméltetésként" is funkcionálnak: cselekvés és sors oksági összefüggését teszik áttekinthetővé az olvasó számára. Ezen összefüggés megsejthetőségét pedig esetenként még a regényhős számára is.

A kettős determináció gondolata ontológiai magyarázattal szolgál a tekintetben, miszerint a regény nem pusztán az illúzióvesztés műfaja, nemcsak illúziós egyén és valóság kibékíthetetlen szembenállását modellálja, mint "transzcendens otthontalanságot", hanem magának az illúziónak a társadalmiságát is. Vagyis a "szociális otthontalanságot", mely mind a cselekvésre ösztönző illúzió tekintetében, mind a cselekvést sorsba fordító mechanizmus tekintetében társadalmi és történelmi magyarázattal szolgál.

Az egyén társadalmi sorsa, a mindennapi ember "szociális otthontalansága" valóban a regény adekvát műfaji meghatározása. De a sors társadalmi determináltságának megsejtése a hős által - kimondottan a XIX. századi orosz regény műfajszemantikái és strukturális többlete a regény korábbi fejlődésfázisaihoz, egyebek között a klasszikus nyugateurópai regényhez képest.

A hátráltató motivumok ui. nemcsak a cselekvést fordítják sorsba, de szükségszerűvé, elkerülhetetlenné is teszik a cselekvést. A cselekvés nem közvetlenül fordul sorsba; jóllehet a regény analitikája azt az átfordulást veszi célba, ezt metszi ki az egyén biográfiai idejéből. A társadalmi struktúra "bekalandozása", a hős "kalandokba" bocsátkozása - ha uralkodik is egyes regénytípusok cselekményén - ez csak azért van, mert ezt örökli részben az eposz, másrészt az erkölcsrajz hősétől. De amilyen mértékben levetkőzi a regény az erkölcsrajz strukturáját, vagy a lovagregény pl. az eposzt, olyan mértékben alakul át a cselekményteremtő elvek szintjén a kaland fogalma.

A szubjektív indulathól vagy illúzióból fakadó kaland

dozás az orosz regényben intellektuális marad. A "kaland" megmarad az álmodozás szintjén. A lényeg itt másban van: abban, hogy a szituáció cselekvésre kényszeríti a hőst, majd ugyanez a szituáció a megoldás pillanatában "kalanddá" minősíti a "tettet". Nyilvánvaló: itt a kaland fogalma átminősül, a regényhős cselekvésének következményére utal - és nem a cselekvés formájára. Ismételjük, ahol a "kaland" a tevékenység, a cselekvés formáját jellemzi, ott alapos okunk lehet felvetni az erkölcsrajzi struktúra jelenlétének, ill. a regényihez viszonyított arányának a kérdéseit.

A.N. Veszeloovszkijnek igaza volt: a cselekmény legkisebb költői jelentést hordozó egysége a "motivum" két tagból áll: a + b. De ez a két tag, ez a két elem nemcsak egymás után áll - egymásutániségük ismétlődést rejt magában, és ennyiben nem elégedhetünk meg azzal, hogy ezt az alapmotivumot "epikus szintagmának" nevezzük. Műfajilag specifikált epikus szintagmának kell neveznünk. Ebben az értelemben viszont Proppnak van igaza. A "motivumok", pontosabban a "funkciók" rendje, kompozíciója meghatározott, állandó. De az a szabályszerűség, amely meghatározza a funkciók sorrendjét - csak egy műfajon belül állandó; Proppnál a varázsmese műfajának szintagmatikus rendjéről, strukturájáról van szó. És nyilvánvaló, hogy az állatmese egészen másfajta szintagmasorba rögzíti szemantikáját.

Igy joggal nevezhetjük a funkciók rendjét, az epikus szintagmák kompozícióját, szabályát műfajszemantikai elvnek, ahol a szemantika szó az epikus jelek, a narrémák alkalmazásának - műfajonként változó - szabályát jelenti.

Csak azt nem szabad szem elől tévesztetni, hogy az ujkori epika abban az értelemben nem lezárt műfajok rendszere, amilyen értelemben ezt elmondhatjuk a meséről és néhány más műfajról. Ebből pedig az következik, hogy történetileg változó, stadiálisan fejlődő a "műfaji gondolkodás": a világirodalmi rangra emelkedő műalkotások sora módosítja, gazdagítja ezeket a szabályokat, s ennyiben beszélhetünk műfajsze-

mantikai típusokról a regény vagy a tragédia, vagy a szatíra műfaján belül.

Ezek a típusok az emberiség irodalmi - mindig műfajilag specifikált, mindig valamely műfajszemantikai elv által uralt, műalkotásokban rögződő - irodalmi gondolkodása fejlődéstörténetét képezik. A műfajpoétika történeti aspektusban ennek a stadiálisan végbemenő "fejlődésnek" a kérdéseivel, a szabályrendszerek történeti változásával és tipológiai sajátosságaival foglalkozik.

Dargestelltes Wort, epische Gegenständlichkeit und Gattung in der narrativen Form

Im epischen Kunstwerk sind die Schicht des dargestellten Wortes und die der dargestellten Gegenständlichkeiten voneinander zu unterscheiden. Es geht in der Prosa um die Generalisierung der ontologischen Möglichkeiten, bei denen der sonst feste gnoseologische Zusammenhang zwischen Wort und bezeichnetem Objekt aufgehoben oder erschüttert wurde. Die künstlerische Schöpfung als eine besondere Denkform wird in erster Linie nicht durch das theoretische Wirklichkeitsmodell des Dichters, sondern durch die jeweilige Gattung bzw. die literarische Tradition bestimmt. Das dargestellte Wort setzt einen Träger voraus, der als fiktiver Erzähler unterschiedlich realisiert werden kann. Zwischen dargestelltem Wort und dargestellten Gegenständlichkeiten besteht ein durch die Gattung festgelegter Dialog oder Konflikt, die Gattung wirkt sich auch in der Qualifizierung der zur Lösung der Situation vorgenommenen individuellen Tat aus.